

# Inicjacja i śmierć

Obsesje Nicolasa Roega

ANNA TASZYCKA

Ze względu na solidne doświadczenie operatorskie warstwa wizualna filmów Nicolasa Roega zawsze jest bardzo rozbudowana i istotna nie tylko ze względu na estetykę obrazu, ale przede wszystkim jako sfera niosąca dodatkowe – nierzadko symboliczne – znaczenia. Już pierwszy film Roega zapowiada charakter jego późniejszych dokonań i określa pole twórczych poszukiwań. W jednej z dwóch głównych ról w *Performance* (1970) wystąpił Mick Jagger (drugą zagrał James Fox), który wcielił się w rolę ekscentrycznego muzyka i performera. Jego dom staje się jednocześnie miejscem działań artystycznych i azylem udzielającym schronienia przed nieprzyjaznym światem zewnętrznym.

Tematy, które najczęściej powracają w filmach reżysera, to: wyobcowanie jednostki w nieznanym, wrogim jej świecie (taki jest Chas z *Performance*, który przypadkowo trafia do domu Turnera; w takiej sytuacji znajdują się dzieci z *Walkabout* pośrodku australijskiej pustyni; w niezrozumiałym dla siebie świecie ląduje Newton z *Człowieka, który spadł na Ziemię*; na bezludnej wyspie życie na nowo rozpoczynają dorośli bohaterowie *Rozbitków*; wyobcowanie dotyczy także Lindy i Martina z *Toru 29*), niemożność porozumienia pomiędzy kobietą a mężczyzną (*Zmysłowa obsesja*; *Walkabout*; *Nie oglądaj się teraz*; *Człowiek, który spadł na Ziemię*; *Eureka* i *Rozbitkowie*), fascynacja irracjonalnością (taki porządek panuje w *Nie oglądaj się teraz* oraz *Eurece*; do tej grupy filmów można także zaliczyć adaptację książki dla dzieci Roalda Dahla *Czarownice*) oraz, a może przede wszystkim, problemy jednostki z wyborem, odnalezieniem lub przemianą własnej tożsamości. Wszyscy bohaterowie filmów Roega czegoś poszukują, wyruszają w podróż lub odbywają najważniejszą wędrówkę – do wewnątrz siebie. Poznajemy ich zawsze w momentach kryzysowych, kiedy ramy dotychczasowej egzystencji zostają w jakiś sposób naruszone lub zachwiane. Reżyser dokładnie obserwuje swoich bohaterów w momentach przełomowych – miłość i śmierć współistnieją w jego filmach obok siebie, a od wyborów poszczególnych jednostek zależy nierzadko egzystencja nie tylko ich, ale i całego najbliższego otoczenia. Odpowiedzialność za własne życie, umiejętność poruszania się po chaosie znakowym, w jakim przyszło im żyć, to elementy rzeczywistości, które chyba interesują Roega najbardziej. Poza tym żadna kategoria kulturowa, z jaką stykają się jego bohaterowie, nie jest jednoznaczna, a dokonywanie wyborów zawsze łączy się z ambiwalencją, z przecuciem, że być może to, co zostało odrzucone, było korzystniejsze. W świecie Roega kategoria oczywistości nie istnieje. Niepewne są nie tylko pojęcia, którymi bohaterowie posługują się w życiu codziennym, ale kwestionowany jest sam obiektywny odbiór rzeczywistości – wizualizacji

tęgo przekonania służą formalne eksperymenty reżysera z rozchwyaniem filmowej czasoprzestrzeni, realizowane zarówno dzięki wyrafinowanej warstwie wizualnej, jak i dokładnie przemyślanemu montażowi.

Ważną cechą filmów Roega są również odniesienia do szeroko pojętej kultury: jego obrazy zawierają cytaty z innych filmów, często występują w nich zawodowi performerzy (wspomniany już Jagger, a także David Bowie czy Art Garfunkel), wiele z nich to adaptacje literatury. Pojawia się w nich – istotne znaczeniowo dla całości filmu – malarstwo Gustawa Klimta<sup>1</sup> i Petera Bruegla. Niezmiernie ważną jest inspiracją Roega Williamem Blakiem.

Aby lepiej zrozumieć tę twórczość, przyjrzyjmy się bliżej dwóm filmom, które pozwolą uchwycić obecną na wielu poziomach ambiwalencję jako kategorię najlepiej pasującą do opisu świata filmowego Nicolasa Roega.

### Nieoczekiwana zmiana statusu, czyli o inicjacji słów kilka

Roeg wymaga od swoich bohaterów dokonywania wyborów w sytuacjach granicznych, po których przemianie ulega całe ich dotychczasowe życie. Takim granicznym doświadczeniem jest na pewno śmierć, ale także inicjacja, która pełni rolę kulturowego przejścia pomiędzy egzystencją niedojrzałą a dorosłym, odpowiedzialnym życiem.

Tytuł filmu *Walkabout* (1971) oznacza roczną inicjację, której poddawani są aborygeni po ukończeniu szesnastego roku życia. Jednak problem inicjacji dotyczy całej trójki młodych bohaterów: aborygena, a także zagubionych na australijskiej pustyni Dziewczyny i Chłopca (ich imion nie poznamy do końca filmu).

Jak zdefiniować samo zjawisko inicjacji, tak interesujące dla badaczy kultury, antropologów i etnologów? Odpowiedź na to pytanie podsuwa Mircea Eliade: (...) *przez inicjację rozumie się zespół rytów i pouczeń ustnych, za pomocą których inicjowany osiąga radykalną modyfikację statusu religijnego i społecznego. Filozoficznie rzecz biorąc, inicjacja jest równoznaczna z ontologiczną zmianą porządku egzystencjalnego. Po przejściu swych prób, neofita cieszy się egzystencją zupełnie inną niż przed inicjacją: stał się „innym”. Spośród rozmaitych kategorii inicjacyjnych szczególnie ważna dla zrozumienia człowieka przed-współczesnego jest inicjacja okresu dojrzewania. Wszędzie, gdzie tylko istnieją, rytmy przejścia są obowiązkowe dla wszystkich młodych członków plemienia. Aby zostać przyjętym do grona dorosłych, młodzieniec musi przejść przez szereg prób inicjacyjnych i właśnie dzięki tym rytom i przekazywanym przez nie objawieniom uznawany będzie za odpowiedzialnego członka społeczności. Inicjacja wprowadza nowicjusza zarazem do wspólnoty ludzkiej i w świat duchowych wartości. Poznaje on zachowania, techniki i instytucje dorosłych, jak też mity i święte tradycje plemienia, imiona bogów i historię ich dzieł; poznaje zwłaszcza mistyczne związki plemienia z Istotami nadprzyrodzonymi, które ustanowione zostały u zarania czasów*<sup>2</sup>. Choć, jak sugeruje sam tytuł filmu, inicjację przechodzi przede wszystkim młody aborygen, to główną bohaterką i podmiotem zdarzeń wydaje się Dziewczyna. To właśnie jej inicjacja zostaje w filmie dokładnie zakreślona przestrzenią i czasowo: rozpoczyna ją przekroczenie linii pustyni, a kończy dotarcie do asfaltowej drogi. To także ona dokonuje wyborów, które zaważą na reszcie życia nie tylko jej samej, ale i pozostałej dwójki.

Na początkowym etapie wędrówki Dziewczyna nie ma jeszcze świadomości, że podróż po pustyni to gra na śmierć i życie. Drugiego dnia, kiedy podczas postoju razem z bratem słuchają radia, Chłopiec mówi: *Na tym polega problem takich seriali. Zawsze wiadomo, że główny bohater wyjdzie cało. Tak jest z Batmanem i ze Świętym. Zawsze wiadomo, że zwyciężą w każdej walce. Tak jest we wszystkich tych serialach. Nawet królik Bugs zawsze wygrywa. Gdybyśmy byli superbohaterami, na pewno byśmy wygrali. Czy my jesteśmy superbohaterami?*<sup>3</sup> Dziewczyna odpowiada: *Tak. Nie wiem. Mam nadzieję, że tak.* Chłopiec pyta: *Zabłądziliśmy, prawda?* Ona odpowiada uspokajająco: *Ależ skąd.* W *Walkabout* zakorzeniona w cywilizacyjnych przyzwyczajeniach Dziewczyna nie potrafi nabrać do siebie dystansu i interpretuje otaczającą ją rzeczywistość według przyswojonych już pojęć i norm, które zupełnie nie przystają do sytuacji, w jakiej się znalazła. Przebyta przez nią socjalizacja nie pozwala na odnalezienie się w zupełnie nowej sytuacji, w której pozostawione w naturze ślady trzeba interpretować według klucza innego niż cywilizacyjny.

Inicjacja w *Walkabout* ma jeszcze jedną wyraźną kłamrę, którą wyznaczają dwa samobójstwa: początkowe, dla widzów, ale i dla bohaterów filmu kompletnie niezrozumiałe, tajemnicze i przerażające – popełnione przez ojca dzieci, który dodatkowo próbuje też je zabić. Drugie, końcowe, to samobójstwo zakochanego w Dziewczynie aborygena. Śmierć ta jest całkowicie umotywowana, jasna i zrozumiała dla widza. Inicjacja młodego mężczyzny miała się zakończyć znalezieniem towarzyszkii życia i założeniem rodziny (Chłopiec jest traktowany przez aborygena jak małe dziecko) oraz całkowitą zmianą charakteru dotychczasowej egzystencji. Ponieważ jednak Dziewczyna nie podejmuje ryzyka wspólnego życia, młody aborygen umiera, a ona nie rozumie – lub raczej nie chce zrozumieć – znaczenia wyboru, jakiego właśnie dokonała. Dlaczego nie potrafi docenić wagi odbywającego się przed nią tańca? Odpowiedź tkwi w samej strukturze filmu, a dokładniej – w sposobie, w jaki (na wielu poziomach) rozwija się w nim konflikt natury i cywilizacji.

Po raz pierwszy Dziewczynę i Chłopca widzimy w mieście, w szkole, ubranych w szkolne mundurki (które zresztą towarzyszą im przez cały czas trwania wędrówki), zajętych własnymi, codziennymi sprawami. Samo miasto jest przedstawione w charakterystyczny dla Roega, dezorientujący widza sposób. Oto na przykład widzimy dwa razy ten sam narożnik domu – za pierwszym razem pojawia się za nim ulica, a za drugim – pustynia. Zamiana ta nie jest niczym umotywowana. Początkowym ujęciom miasta towarzyszy dźwięk drumli. Może on zapowiadać przyszłe spotkanie z aborygenem albo niepokojącą urodę australijskiej pustyni, jednak na pewno nie jest jednoznaczny – wprowadza nastrój niepokoju i tajemnicy. Gdy po raz pierwszy widzimy dzieci razem, pływają w basenie obok rodzinnego domu. Nie byłoby w tym nic niezwykłego, gdyby nie fakt, że został zbudowany nad samym brzegiem bezkresnego oceanu. Kontrast pomiędzy bezpieczną cywilizacją a dziką naturą reżyser podkreślił tutaj przez zastosowanie takiego, a nie innego ujęcia. Konflikt cywilizacja-natura przejawia się również w samym stosunku rodzeństwa do mundurków. Dziewczyna mówi, że powinni dbać o ubrania, aby spotkani ludzie nie pomyśleli o nich jak o włóczęgach, a Chłopiec, spoglądając na pustkę dookoła, przytomnie pyta: *Jacy ludzie?*

Timothy W. Johnson w swoim tekście o *Walkabout* również zwraca uwagę na problematykę inicjacji<sup>4</sup>. Píše, jak ważnym emblematem cywilizacji jest tutaj

właśnie ubranie – szkolne mundurki Dziewczyny i Chłopca ostatniego dnia wędrówki zostają przywrócone do niemal perfekcyjnego stanu z jej początku, co jest oczywiście inicjatywą młodej kobiety. Johnson podkreśla ponadto znaczenie ujęć dziwnych zwierząt, jakie wielokrotnie pojawiają się w filmie. Zwierzęta te są pokazywane w różnych kontekstach, a ich obecność ma wywołać rozmaite konotacje, np. skorpion sugeruje niebezpieczeństwo i walkę o przetrwanie. Dzieci śpiące w oazie są filmowane z góry – oglądamy je z punktu widzenia przesuwanego się po gałęziach węża. Podobne do jabłónki drzewko przywołuje skojarzenie z rajską jabłonią, grzechem pierworodnym, a w konsekwencji z rajem utraconym. W *Słowniku symboli*<sup>5</sup> Władysława Kopalińskiego wąż z drzewa wiadomości dobrego i złego (czyli tak naprawdę symbol uświadomienia seksualnego) oznacza wyobrażenie falliczne, mające jednak silne związki z zasadą żeńską, czyli z Ewą. W *Walkabout* zapowiada on właśnie seksualne uświadomienie Dziewczyny. Nie okazuje ona przypisanej kobietom zapobiegliwości, czyli *de facto* grzeszy. Właśnie wtedy pojawia się młody aborygen, który ratuje dzieci od śmierci głodowej. Równocześnie rozpoczyna się dla niej w tym miejscu droga cielesnego wtajemniczenia. Oddalając się od śpiącej Dziewczyny kamera (z punktu widzenia węża) nie eksponuje śpiącego obok niej Chłopca. Sugestia jest ewidentna – to brak rozważy w danej chwili czyni ją odpowiedzialną za przyszłe zdarzenia. Ze względu na fascynację Roega twórczością Blake’a warto dokładniej przyjrzeć się symbolice węża u tego brytyjskiego wizjonera i twórcy. Wąż jest kusicielem, symbolem zła; a Blake kojarzy go głównie ze spożywaniem owoców z Drzewa Wiedzy. Jest on samą naturą, stanowi również symbol seksualny<sup>6</sup>.

Ważnym elementem w *Walkabout* jest obecna pod różnymi postaciami śmierć. Wszechobecne umierające zwierzęta mają nam uświadomić, że rozgrywająca się przed naszymi oczami przygoda to walka na śmierć i życie. Śmierć wyznacza granicę, której przekroczenie wiąże się z nieodwracalnymi konsekwencjami. Dotyczy to zarówno śmierci ojca dzieci, jak i młodego aborygena. Końcowe samobójstwo może mieć również inne znaczenie w kontekście inicjacyjnym. Eliade pisze, że centralnym punktem każdej inicjacji jest ceremonia, która symbolizuje śmierć neofity i jego powrót do żywych<sup>7</sup>. Śmierć ta oznacza zarówno koniec dzieciństwa, jak i niewiedzy oraz świeckiej kondycji. Symbolicznie wyraża ona definitywne zakończenie czegoś; jest chwilowym powrotem do pierwotnego chaosu, po którym neofita może rozpocząć prawdziwą egzystencję. „Kultura” będzie w tym przypadku oznaczać dziedzinę aktywności ducha dostępną tylko wtajemniczonym. W *Walkabout* neofita nie powstanie do „nowego życia”. Gdzieś została przekroczona cienka granica pomiędzy symboliczną śmiercią a decyzją, od której nie ma już odwrotu.

W filmie oglądamy również scenę, w której Chłopiec opowiada aborygenowi mityczną historię, symbolicznie odzwierciedlającą to, co przydarza się Dziewczynie i aborygenowi. Historia dotyczy młodego mężczyzny oraz jego niewidomej i głuchoniemej matki, która mówi do siebie przez cały czas, kiedy jej syna nie ma w domu. Ten, chcąc ją podsłuchać, wchodzi na dach, spada z niego i zabija się, a matka zostaje w domu milcząca i samotna. Opowieść ta jest paralelna do sytuacji, jaka rozgrywa się w filmie, pod względem relacji łączących parę bohaterów. Dziewczyna, tak jak matka z opowieści Chłopca, nie potrafi lub nie chce nawiązać kontaktu z najbliższą sobie osobą. Historia kończy się niepotrzebną i bezsen-

sowną śmiercią, jaka również stanie się udziałem młodego aborygena. Mityczność tej relacji została dodatkowo uwypuklona przez Roega sposobem jej przedstawienia – pomiędzy poszczególnymi ujęciami oglądamy przewracające się kartki papieru. Mogłaby być ona ostrzeżeniem dla bohaterów filmu, ale już sposób jej odbioru wskazuje na to, że tak się nie stanie: Dziewczyna bez przerwy wtrąca się w słowotok Chłopca (choć dodatkowo podkreśla to mityczny wymiar opowieści, która musi zostać przekazana tak, jak została usłyszana po raz pierwszy), a aborygen jej po prostu nie rozumie ze względu na barierę językową.

Powrót rodzeństwa do cywilizacji jest przedstawiony negatywnie jako spotkanie z niegościnnym, wręcz wrogim mężczyzną, który bardziej niż losem odnalezioną dwójkę przejmują się własną posiadłością i tym, że złamano prawo, wkraczając na jego teren. Ta negatywna reakcja farmera kontrastuje z bezinteresowną pomocą Aborygena. Współczujemy Dziewczynie, która tęskniąc za cywilizacyjną wygodą i pozornym bezpieczeństwem nie potrafi docenić tego, co oferuje jej przypadkowe spotkanie na australijskiej pustyni. Powraca tutaj tak interesujący dla Roega problem niemożności porozumienia między kobietą a mężczyzną, i tu dodatkowo między cywilizacją i naturą. Sam Roeg podkreśla również istotną rolę obojętności przedstawicieli cywilizacji<sup>8</sup>. Obojętna jest przypadkowo spotkana biała kobieta, która mieszka na farmie, gdzie aborygeni wyrabiają tandetne, kiczowate kangury jako pamiątki z Australii. Obojętna jest matka wobec wracającego z pracy ojca na początku filmu. Ojciec jest obojętny wobec swoich dzieci. Scena opowiadanej przez Chłopca historii pierwotnie miała zakończyć się ujęciem bohaterów filmowanych z punktu widzenia ludzi znajdujących się w samolocie, obojętnych wobec losu dzieci. Nuda i obojętność cechują też grupę meteorologów prowadzących badania na pustyni.

Cały konflikt między cywilizacją a naturą, tak dokładnie i wielostronnie przez reżysera przedstawiony, ma na celu uwypuklenie postaci głównej bohaterki oraz uwarunkowań kulturowych wpływających na jej czyny i zachowanie. Wciąż zachowująca pozory Dziewczyna uparcie czepia się przyzwyczajęń kulturowych (np. ćwicząc głos na środku pustyni) i nie potrafi wprost mówić o własnej rodzącej się seksualności. Jednocześnie patrzymy na aborygena jej oczami i widzimy, jak ciekawi ją i zachwyca jego cielesność. Dla Dziewczyny aborygen pozornie jest nadal chłopcem (każe Chłopcu oddać mu część zabawek), ale pociąga ją już jako młody mężczyzna. Aborygen nie wstydzi się powiedzieć Dziewczynie, że ma ona bardzo miękką skórę; ocenia ją jako przyszłą matkę (rolę dziecka spełniałby w tym przypadku Chłopiec). Ona broni się przed jego dotykiem (nawet jeśli ma przynieść ulgę jej obolałym udom), ale kamera, znowu patrząc na niego z jej punktu widzenia, ukazuje zafascynowanie cielesnością i płciowością młodego mężczyzny. Dziewczyna praktycznie tylko raz daje się namówić na wspólne igraszki – podczas wspinania się na drzewo, kiedy cała trójka jednoczy się w beztroskiej zabawie. Już wcześniej wspomniałam o symbolice jabłoni, która konotuje wspomnienie grzechu pierworodnego. To Dziewczyna jest przyczyną grzechu – nie potrafi sprostać sytuacji, w jakiej się znalazła, a jej decyzje doprowadzają do śmierci aborygena; jest za nią częściowo odpowiedzialna. Młody mężczyzna, rozczarowany nieudaną próbą pozyskania względów Dziewczyny i założenia rodziny, przerażony okrutną wizją świata białego człowieka, popełnia w końcu samobójstwo, wieszając się na drzewie (umieszczanie zwłok na drzewie to zwyczaj

aborigenów)<sup>9</sup>. Wychowana w mieście Dziewczyna nie chce zrozumieć symbolicznego języka, jakim posługuje się aborygen. Tym samym nie rozumie wagi dokonującej się inicjacji, w której uczestniczy.

Wydaje się, że według Roega brak inicjacji, zaznaczenia momentu przejścia od dzieciństwa do świata dorosłych, znacząco wpływa na sposób życia we współczesnym świecie. Inicjacja pozwala zaakceptować własną rolę społeczną, również rolę seksualną. Jej brak natomiast prowadzi do niewłaściwego rozumienia swego miejsca w społeczeństwie, grozi życiem konwencjonalnym, pełnym pozorów i niepozwalającym na pełną integrację osobowości.

W *Walkabout* Roeg podjął swoją ulubioną kwestię wyboru tożsamości. Reżyser wychodzi z założenia, że ludzie na ogół nie są zadowoleni z tego, jacy są<sup>10</sup>, a ten film ukazuje niejako przyczynę owego niezadowolenia. Znowu przywołam tu Eliadego, który podkreśla, że inicjacja okresu dojrzewania wiąże się również z odkryciem płciowości<sup>11</sup>. Ma ona na celu przede wszystkim przekroczenie statusu naturalnego, dziecięcego, nieodpowiedzialnego na rzecz nowego statusu kulturowego, wprowadzającego w duchowe wartości.

Dziewczyna z *Walkabout* jest wciąż jeszcze nieświadoma własnej roli, ale w pewien sposób już „zainfekowana” cywilizacyjnie. Według kategorii, którymi posługuje się Eliade, nie jest ona ani dzieckiem, ani dorosłym. Nie dostąpiła jeszcze doświadczenia płciowości, ale też nie jest już dzieckiem, bo forma kulturowa narzuciła jej pewne zachowania przynależne osobom dorosłym. Trudno więc, wobec takiego przemieszczania pojęć, o radykalną zmianę statusu i osobistego przyjęcia odpowiedzialności za swoje dorosłe życie. Dziewczyna jest bardzo blisko podjęcia decyzji, ale odnaleziona asfaltowa droga, która symbolizuje cywilizację, w ostatniej chwili „uniemożliwia” jej dokonanie wyboru. Przyzwyczajenia socjalizacyjne zwyciężają i Dziewczyna ostatecznie ponosi klęskę (to tylko sugestia reżysera, bo niewiele wiemy o jej dorosłym życiu). Założona przez nią rodzina wydaje się pustą formą społeczną, ponieważ bohaterka filmu odrzuciła szansę prawdziwie bliskiego kontaktu z drugim człowiekiem. Ukazując konflikt pomiędzy naturą a cywilizacją, Roeg obnaża ambiwalencję kultury, która z jednej strony oferuje wygodę i bezpieczeństwo, a z drugiej częściowo zwalnia z odpowiedzialności za własne życie, przesuwając niejako sferę życia prywatnego w obszar społecznego odgrywania ról. Status Dziewczyny, mimo przebytej wędrówki inicjacyjnej, pozostał niepewny.

### **Rzeczywistość się chwieje, czyli o trudności poradenia sobie ze śmiercią**

*Nie oglądaj się teraz* (1973) jest chyba najbardziej znanym i cenionym filmem Nicolasa Roega. Thriller ten, będący adaptacją opowiadania Daphne du Maurier, rozgrywa się we współczesnej Wenecji. Specyficzny nastrój tworzy w nim samo miasto – ciasne, klaustrofobiczne, posępne domy i uliczki, otoczone mrokiem tajemnicy, jaką niosą ze sobą niewyjaśnione morderstwa. Centrum stanowi w tym filmie rodzina Baxterów – małżeństwo John i Laura oraz dzieci Christine i Johnny. Problematyka filmu ogniskuje się wokół dwóch wzajemnie przenikających się zagadnień. Pierwsze to problem śmierci i kryzys wynikający z utraty dziecka, a drugie, niejako wypływające z pierwszego, to konflikt pomiędzy racjonalnym a irracjonalnym, na którym oparte są napięcie i dramaturgia *Nie oglądaj się teraz*.

Pierwsza, zaledwie kilkuminutowa scena filmu pokazuje, jak wiele treści za pomocą odpowiedniej manipulacji obrazem potrafi przekazać Roeg w krótkim czasie i w skondensowanej formie. W warstwie wizualnej istotne jest przede wszystkim ustalenie dominanty barwnej, którą to rolę odgrywa w tym wypadku kolor czerwony. Czerwone elementy są doskonale widoczne na tle zgaszonej zieleni ogrodu, podobnie jak w dalszej części filmu na tle niebiesko-szarej Wenecji. Równie istotnym elementem jest tu woda (kolor niebieski): padająca jako deszcz, wypełniająca staw lub wylewająca się na pozostawiony na stole slajd. Tak samo ważną funkcję pełni odbicie w wodzie, co będzie miało decydujące znaczenie w końcówce filmu.

Na znaczenie dwóch symbolicznych kolorów w *Nie oglądaj się teraz* zwraca uwagę Joseph Lanza, który pisze o fascynacji Roega tarotem<sup>12</sup>. Czerwony i niebieski kolor byłyby tutaj odzwierciedleniem kart tarota – Wieży i Wisielca, przy czym symbolizowałyby równocześnie wodę i ogień. Karta tarota Wisielec (który tak naprawdę nie jest wisielcem, a człowiekiem powieszonym za jedną nogę, tak jakby przed chwilą został schwytany w sidła) zapowiada nagle zmiany w życiu<sup>13</sup>. Sam wizerunek Wisielca pojawia się w filmie co najmniej dwa razy (co ważne – obok siebie): raz, kiedy po wypadku w kościele John wisi pod dachem kościoła uciepiony liny; i w chwilę potem, gdy widzimy wyciągnięte z wody, wiszące na dźwigu, zwłoki zamordowanej kobiety. W kontekście całego filmu czerwony i niebieski symbolizują przede wszystkim niebezpieczeństwo – niebieski to zagrożenie, które niesie ze sobą woda, czerwony to wspomnienie zmarłej córeczki, która w chwili śmierci miała na sobie czerwony płaszczek przeciwdeszczowy. Konfiguracja woda – odbicie w niej – kolor czerwony pojawia się już w pierwszej scenie, by potem w różnych wariantach powtarzać się w ciągu całego filmu. Czerwone elementy są eksponowane przez reżysera niezwykle konsekwentnie, czasami nieco zaskakująco. Czerwono-białą piłkę, wspomnienie Christine, Laura zabiera ze sobą do Wenecji. Czerwoną piłką bawi się też chłopiec w szpitalu. Czerwone są buty Laury oraz szalik Johna. W kontraście do brudnoniebieskiej wody weneckich kanałów „prawie czerwony” jest też dziób motorówki, którą płyną Baxterowie. Czerwone zabarwienie ma plakat wiszący na ścianie. John jest filmowany w dalekim planie na mostku nad kanałem, podczas gdy na pierwszym planie suszy się czerwony sweter. Czerwony jest wreszcie najważniejszy element – płaszczek morderczyni Johna, której odbicie w wodzie widzimy wcześniej, co u głównego bohatera wywołuje asocjację z tragicznie zmarłą córeczką. Ponieważ akcja filmu rozgrywa się w Wenecji, woda jest elementem wszechobecnym. Pojawiają się również lustra i odbicia, np. w scenie kiedy Laura poznaje starsze panie, większa część spotkania jest pokazywana jako zmultiplikowana w lustrzanych odbiciach.

Pierwsza scena niejako ustala i zapowiada wszystkie późniejsze zależności w filmie. Dotyczy to głównie Johna Baxtera, jego niezwykłych zdolności oraz zagadkowego związku, jaki łączy go z córką. Głównym bohaterem filmu jest właśnie John i to jego oczami obserwujemy rzeczywistość, z jego perspektywy dokonując oceny. Mężczyzna jest racjonalistą i nie przyjmuje irracjonalnego punktu widzenia, jakiemu poddaje się jego żona, Laura, po spotkaniu niesamowitych staruszek. Problem polega na tym, jak mówi jedna z siostr, że John *ma dar, choćby nawet nie wiedział o jego istnieniu*. Baxter nie wierzy w przeczucia, choć



podczas pierwszego spotkania z siostrami w restauracji on także odczuwa tajemniczy niepokój.

Irracjonalność bierze ostatecznie górę nad „rzeczywistością obiektywną” (która w filmie Roega nie istnieje, a raczej istnieje jedynie pozornie), kiedy John widzi swoją żonę w żałobie płynącą gondolą razem ze starszankami i nie przypuszcza nawet, że to, co obserwuje, jest antycypacją jego własnej śmierci i pogrzebu. Napięcie w filmie udaje się reżyserowi utrzymać właśnie przez ekspozycję konfliktu racjonalne-irrationalne. Widz, przyjmując punkt widzenia głównego bohatera, identyfikuje się z myśleniem racjonalnym, co ostatecznie okazuje się identyfikacją złudną.

Ojciec rodziny Baxterów tylko pozornie jest reprezentantem prawa i porządku. Andrzej Pitrus w tekście o twórczości Roega pisze: *Tragedią Johna będzie niewypełnienie funkcji ojca*<sup>14</sup>. Tak, ale na jakim poziomie? Laura zrzuca na męża częściową odpowiedzialność za śmierć córki, ponieważ pozwolił Christine na zabawę nad stawem. Rodzina Baxterów przechodzi głęboki kryzys: John próbuje go przezwyciężyć, przyjmując racjonalny punkt widzenia; natomiast Laura doznaje pocieszenia, spotykając jasnowidzącą starszuskę. Rodzina jest tu podstawą, którą należy ochraniać za wszelką cenę. Oglądamy w filmie scenę miłosną (bardzo słynną i szeroko komentowaną), w której ujęcia kochającego się małżeństwa przeplatane są z ujęciami Baxterów spokojnie ubierających się do wyjścia. Widzimy chwilę największej intymności pomiędzy małżeństwem. Roeg mówi, że chciał zawrzeć w tej scenie nadzieję na to, że Laura może po raz kolejny zająć w ciążę<sup>15</sup>. John z pewnością ma wyrzuty sumienia z powodu śmierci córki. Na czym jednak opiera się jego prawdziwy dramat? Otóż John nie może być reprezentantem porządku i jednoczącej struktury w życiu dziecka, bowiem sam wnosi element dezorganizacji i irracjonalności, jakkolwiek do ostatniej sceny



filmu możemy nie dowierzać jego zdolnościom. Kulturowo narzucona tożsamość, której John uparcie się trzyma, doprowadza w końcu do jego śmierci.

Roeg w wywiadzie na temat *Nie oglądaj się teraz* zwraca uwagę na to, że we współczesnym świecie panuje obsesja dbałości o zdrowie, natomiast śmierć stała się tematem tabu<sup>16</sup>. Niemiecki filozof Walter Schulz w artykule *Problem śmierci* pisze właśnie o tym, jak zmieniało się podejście do śmierci w ciągu wieków: *Naturalnie mityczne wyobrażenia świata podziemi są dla nas bezpowrotną przeszłością, ale właściwa treść istoty tych wyobrażeń jest dla nas, sądzymy, bezpośrednio dostępna. Jest to wiedza o nieistnieniu zmarłego, a zarazem niezdolność pojęcia tego nieistnienia. Natrafiamy tu na fenomen, którego nie może pominąć żadna analiza problematyki śmierci: wyobrażenia śmierci i zmarłych są – zarówno, gdy idzie o ludy prymitywne, jak i o nas samych – wielowarstwowe, ambiwalentne i sprzeczne. Fatalnym uproszczeniem jest zastrzeżenie dla człowieka współczesnego czysto racjonalnego zrozumienia śmierci i pomawianie o prymitywny, irracjonalny, nielogiczny i nie dostrzegający przyczynowych zależności stosunek do niej. Antropologia strukturalna i etnologia wyprowadziły nas z tego błędu. (...) Dla nas, ludzi współczesnych, te mityczne wyobrażenia z dawnych czasów nie są niczym więcej, jak tylko „czystymi fikcjami”. My wiemy: zmarłego już nie ma. Jednakże jeszcze i nam trudno pojąć to absolutne nieistnienie zmarłego. I dla nas zwłoki są jeszcze czymś niesamowitym, tzn. nie traktujemy ich jak bezwartościowej rzeczy, czyli tak, jak chciałoby racjonalne interpretacje współczesnych socjologów. Trzeba najpierw dokonać zmiany w podejściu do zwłok, by – czego wymaga zawód lekarzy i grabarzy – obchodzić się z nimi „jak z rzeczą”. (...) Idea przemijalności nie wyjaśnia, czym jest śmierć sama w sobie ani „co kryje się za śmiercią”. Nie mówi także, a przynajmniej nie bezpośrednio, jaką zająć postawę wobec śmierci. Idea przemijalności jest jedynie konstatacją, oznaczeniem, doniesieniem, wskazaniem faktyczności, w którą nie sposób wątpić. Te właśnie cechy wskazują na „niemetafizyczny sens” śmierci dla nas. Podczas gdy metafizyka jest dokładnie obeznana ze śmiercią i instruuje, jaka postawa wobec śmierci warta jest przyjęcia, to postawa niemetafizyczna zdaje sobie jasno sprawę, że ostatecznie o śmierci wiele powiedzieć nie jesteśmy w stanie – musimy ją przyjąć, czy tego chcemy, czy nie<sup>17</sup>. Schulz pisze też o istotnej roli pamięci, która jest dla człowieka jedyną możliwością urzeczywistnienia idei życia pośmiertnego.*

Po śmierci córki małżeństwo Baxterów nie może odnaleźć pocieszenia w kręgu rodziny, bo reprezentuje (pozornie) dwa zupełnie odmienne podejścia do śmierci. John stara się sprostać kulturowemu nakazowi i drogą racjonalnej argumentacji zapomnieć o dziecku, a może raczej „jakoś żyć dalej”. Jednak ciągle w pewien sposób spoczywa na nim odpowiedzialność za nieszczęśliwy wypadek Christine. Rola ojca stanowi dla Johna istotny element jego życia – rodzina i praca są dwoma centrami jego świata. Niestety, Johnowi trudno jest przewyciężyć kryzys, ponieważ tak naprawdę nie rozumie on roli, jaką odgrywa w układzie rodzinnym. Ciągle nie potrafi zapomnieć o córeczce i wypadku. Obecność powtarzających się elementów wizualnych w dalszej części *Nie oglądaj się teraz* jest uzasadniona właśnie pamięcią Johna. Konflikt racjonalne-irracjonalne wynika z niemożności poradzenia sobie ze śmiercią bliskiej osoby, jaką dla Baxtera była (i jest nadal) jego córeczka. Teoretycznie śmierć drugiej osoby powinna wpłynąć na nasze jej doświadczanie, ale – jak pisze Walter Schulz – nie jest to do końca

możliwe. Małżeństwo Baxterów po śmierci córki swój niepokój przelewa na synka. Jego niegroźny wypadek mobilizuje matkę do natychmiastowego wyjazdu z Wenecji. John w tym samym czasie widzi żonę płynącą gondolą. Czy to, że nie poradził sobie ze śmiercią córki, ma znaczenie w obliczu jego własnej śmierci? Na to pytanie film nie daje odpowiedzi. Natomiast scena, w której ojciec rodziny widzi Laurę płynącą gondolą w towarzystwie dwóch sióstr, jest sceną zwrotną – w ten sposób Roeg przekracza granicę pomiędzy tym, co racjonalne, a tym, co irracjonalne. Spotkanie z jasnowidzącą kobietą i groźny wypadek Johna nabierają sensu w obliczu dosłownego przekroczenia granicy pomiędzy tym, co racjonalne, a tym, co nie do wytłumaczenia. Jednak Baxter w dalszym ciągu nie zdaje sobie sprawy z tego, co widzi. Jego działania wciąż mają charakter racjonalny – wraca do Wenecji, aby odnaleźć żonę i nie może uwierzyć, kiedy dzwoniąc do Anglii, słyszy w słuchawce jej głos. Również końcowa scena zabójstwa jest oparta na zwycięstwie pierwiastka irracjonalnego. Jednak John dopiero w chwili śmierci, kiedy przed oczami przesuwają się całe jego życie (a właściwie ta część, którą widzieliśmy w filmie), zdaje sobie sprawę z istotnego znaczenia poszczególnych ostrzeżeń, które cały czas ignorował. Życie Baxtera nabiera (irracjonalnego!) sensu w jego oczach w momencie umierania. Czy nabiera jednak sensu także dla nas – widzów?

Należy jeszcze zwrócić uwagę na problem, którym zajmuje się Robert Philip Kolker. On także pisze o miłości Roega do Blake'a, który jest dla reżysera źródłem nieustającej inspiracji i fascynacji<sup>18</sup>, znajdujących swój wyraz również w warstwie formalnej *Nie oglądaj się teraz*. Symbolika Williama Blake'a jest bardzo rozbudowana i ambiwalentna, przysparza jego badaczom wielu trudności interpretacyjnych. Elementy, które korespondują ze sobą i łączą się w całość, można dostrzec w całej jego twórczości: poematy współgrają z rysunkami i odwrotnie. Znalezienie klucza do twórczości Blake'a jest bardzo trudne, bo symboliczne postacie są ze sobą połączone i jeden symbol natychmiast odsyła do drugiego. Na przykład J. H. Wicksteed uznał słynny obraz Blake'a *Starowieczny* za odpowiednik wiersza *Tygrys*, który powstał w tym samym czasie. Tygrys reprezentuje *władczość i gniew, którego źródłem jest rozum, symbolizuje pasję buntu i destrukcji, przejawianą przez mrocznego Demiurga. (...) Stworzyciel świata (na obrazie) wychyla się z koła sięgając w ciemność złotym cyrkiem. Jest to niewątpliwie moment grozy; w pierwszej zwrotce wiersza pojawia się słynne sformułowanie: straszliwa symetria (fearful symmetry)*<sup>19</sup>. Do tego właśnie pojęcia odwołuje się Kolker, ponieważ Roeg w swoich filmach umieszcza alogiczne asocjacje pomiędzy ludźmi i rzeczami. W początkowej scenie filmu pojawia się ubrana na czerwono dziewczynka i postać w czerwonym kapturze siedząca w ławce. Nie ma pomiędzy nimi żadnego innego połączenia niż wizualne podobieństwo. Kolker pisze o paradoksach w *Nie oglądaj się teraz*, które polegają na tym, że pomiędzy poszczególnymi obrazami nie ma asocjacji – narzuca je widzowi sam reżyser. Roeg narzuca też widzowi przekonanie o nieuchronności przeznaczenia oraz wiarę w przeczucia, co w dużej mierze wynika właśnie ze sposobu, w jaki twórca manipuluje obrazem. Kolker uważa, że Roeg stworzył specyficzną geometrię przestrzeni (nawiązując do książki, którą Laura czyta w początkowej scenie filmu – *Beyond the Fragile Geometry of Space*), gdzie poszczególne znaczenia zostały przezeń zebrane i połączone według własnej, wewnętrznej logiki. Kolker pisze,

że film Roega *jest o postaci próbującej zintegrować to, co czuje i widzi oraz bardziej o publiczności reagującej na pole znaków*<sup>20</sup>.

Sugestie Roega w sposób oczywisty wpływają na nasz odbiór filmowej rzeczywistości, choć niejednokrotnie są to mylne tropy, które mają zbudować ciąg dezorientujących skojarzeń. Kolker zauważa, że my – widzowie – jesteśmy jak postacie Roega: obcy w obcym miejscu, próbujący nadać sens temu, co percypujemy, choć ciągle nam się to nie udaje. W błyskotliwy sposób zwraca uwagę na plakat z Chaplinem, który w filmie jest ukazany tylko przez chwilę. Widnieje na nim napis w języku włoskim: „Jeden przeciwko wszystkim”. Kolker pyta, kto jest tym jednym. John Baxter? A może karzeł? Dyskomfort widza rośnie, bo uzyskanie ostatecznej odpowiedzi jest niemożliwe. Znaczenie rozbłyskuje w filmie w różnych niby przypadkowych miejscach, choć często tropy prowadzą donikąd.

Leslie Donaldson w swojej analizie *Nie oglądaj się teraz* zwraca uwagę na problem dezorientacji, choć nie nazywa tego w ten sposób<sup>21</sup>. Autor pisze między innymi o kadrze, w którym w ogromnym zbliżeniu widzimy chusteczkę w kieszeni biskupa. Wydaje się, że jest to jakaś sugestia, znak, który coś zapowiada. Okazuje się jednak, że chusteczka jako znak tak naprawdę do niczego nie odsyła. Donaldson zauważa również, że John Baxter ostatecznie wątpi w swoją zdolność nadania sensu temu, co widzi. Widzowie są nieustannie dezorientowani przez reżysera połączeniami pomiędzy poszczególnymi elementami filmu lub też ich brakiem w miejscach, w których się ich spodziewamy.

*Nie oglądaj się teraz* to nie tylko perfekcyjnie zrobiony thriller, którego zakończenia nie jesteśmy w stanie przewidzieć. To również film o tym, jak człowiek zachowuje się wobec śmierci bliskiej osoby i jakim dramatem staje się niewypełnienie kulturowo narzuconej i umotywowanej roli. John Baxter zaakceptował swoją rolę społeczną, ale jej nie podolał. Próba odnalezienia się w świecie przez założenie rodziny okazała się złudna, a bohater ostatecznie poniósł nieodwracalną klęskę.

### Strategiczna dezorientacja jako metoda pracy Roega

Analizowanie filmów Roega wiąże się z problemem, jaki stwarza skomplikowana struktura i sposób prowadzenia narracji w jego filmach. Ewa Mazierska pisze, że dzieła Roega pokazują brak przepaści pomiędzy kinem komercyjnym a awangardą: *O filmach Roega Harlan Kennedy*<sup>22</sup> *napisał, że robią wrażenie, iż nie rozgrywają się na płaskim ekranie, w skończonym czasie i przestrzeni, lecz eksplodują na wszystkie strony wokół nich. (...) Każde ujęcie to istna kaskada kształtów, barw, dźwięków, natychmiast zastępowana przez bogactwo nowych jakości zmysłowych. (...) Wiele zaś z „wewnętrznych punktów” zawieszonych jest w czasie, który w zależności od interpretacji określić można jako przyszłość, przeszłość bądź teraźniejszość. (...) Nie wiadomo, czy mają one (wydarzenia – A. T.) miejsce „teraz, lecz gdzie indziej, tu, lecz w przyszłości”, zdarzyły się kiedyś obiektywnie, zaistniały tylko w wyobraźni bohatera, czy też istnieją w „trzeciej przestrzeni” – tej, którą tworzy autor filmu nie bacząc na oczekiwania „realistycznie nastawionego widza”, acz w zgodzie z własną wyobraźnią. Stąd nazywa się tego reżysera mistrzem dezorientacji*<sup>23</sup>. Temat dezorientacji jako strategii twórczej porusza Andrzej Zalewski w książce *Strategiczna dezorientacja*<sup>24</sup>, powołując

się między innymi na koncepcję Rolanda Barthesa, dotyczącą „studium i punctum”, pochodzącą z książki *Światło obrazu*. Otóż według Barthesa studium to obszar normalności w fotografii. Natomiast punctum to zazwyczaj szczegół, który uderzając trudną nieraz do wytłumaczenia „dziwnością”, prowokuje patrzącego i wprawia go w stan zmieszania<sup>25</sup>. Zalewski pisze: *Segmentom filmowym, których zawartość może być w pełni zobiektywizowana, będziemy przypisywać charakterystykę „tetyczności”, natomiast te „rozmyte”, wobec których jest to niemożliwe, potraktujemy jako „neutralne”*. Kolejna bowiem, najważniejsza różnica względem dialektyki studium – punctum polega na tym, że o ile punctum jest detalem w całościowo zagospodarowanym planie obrazu, o tyle segmenty tetyczne i neutralne w kinie ponowoczesnym tworzą współrzędne, niejako przeplatające się, czasowo rozciągnięte bloki; uwidocznienie segmentów neutralnych nie wymaga hermeneutycznych procedur, ponieważ są one dane wprost, z pierwotnego poziomu odbioru<sup>26</sup>. Neutralność zakłada według Zalewskiego niezdolność do kategorycznych stwierdzeń, stawia nas niejako w sytuacji odbiorczego dyskomfortu.

Koncepcja ta dobrze koresponduje z przytoczonym przeze mnie tekstem Ewy Mazierskiej. Nie chcę bynajmniej przyklejać Roegowi etykiety reżysera postmodernistycznego – można go raczej uznać za prepostmodernistę. Zalewski zauważa, że reżyserzy postmodernistyczni przesunęli dezorientację z obszaru techniki do kategorii strategii. Roeg w pełni świadomie posługuje się ową strategiczną dezorientacją, choć jego filmy są nie tylko „zabawą w kino”, a obraz służy przekazywanej treści (choć niekompletnej i wieloznacznej). Reżyser wielokrotnie myli tropy, sugerując obrazem pewne fakty i sterując naszymi emocjami po to, aby następnie zgubić nas lub pozostawić właśnie w stanie odbiorczego dyskomfortu. Mazierska nazywa Roega jednym z *najwybitniejszych montażystów współczesności*, choć przyznaje też, że w *spiętrzeniu antytez zawarta jest myśl, że właśnie – nie można ich syntetyzować*<sup>27</sup>. Sam Roeg uważa swoje filmy za w pełni świadomą i technicznie dopracowaną strukturę. Jednak ambiwalencja użytych przez niego symboli uniemożliwia całkowite porozumienie pomiędzy widzom a reżyserem. Zwraca na to uwagę Philip Kolker w cytowanym już artykule<sup>28</sup>. Autor pisze o postaciach i elementach, które pojawiają się w filmach Roega, a które nie mają logicznego wytłumaczenia w odniesieniu do struktury całego filmu. Kolker podkreśla, że system nigdy nie jest pełny i w końcu jesteśmy sfrustrowani możliwościami, jakie nam oferuje. Filmy Roega Kolker nazywa otwartymi tekstami, które widzów czynią pomocnymi w opowiadaniu historii i ustanawiają ich częścią dyskursu. Koncepcję otwartych tekstów, a ściślej tekstów mnogich, wyłożył wcześniej Roland Barthes w *S/Z* (stamtąd ją zresztą Kolker zaczerpnął). *Wszystko to sprowadza się do stwierdzenia – pisze Barthes – że w tekście mnogim nie sposób odnaleźć struktury narracyjnej, gramatyki lub logiki opowiadania; jedno i drugie może się do siebie czasem zbliżyć, ale tylko „w tej mierze” (przyznając temu wyrażeniu jego pełną wartość ilościową), w jakiej dotyczy to tekstów niezupełnie mnogich, tekstów, których mnogość jest mniej lub bardziej oszczędna*<sup>29</sup>. Filmów Roega nie sposób zaliczyć do owych „tekstów niezupełnie mnogich”, że przytoczę tu jeszcze opinię krytyka Nigela Andersa: *Problem z „Człowiekiem, który spadł na Ziemię” jest taki, że zawiera on dość dużo idei na sześć różnych filmów i zbyt dużo na jeden*<sup>30</sup>. Barthes pisze też, że przeczytać tekst raz, to jak ciągle potem opowiadać tę samą historię. Wielokrotne odczytanie odkrywa przed nami

wciąż nowe sensy i nie ma tu odczytania „pierwszego i jedyne go prawomocnego”. W filmach Roega bardzo często mamy do czynienia z symbolami jako ekwiwalentami jakiejś większej całości kulturowej. Symbole, z natury swej niejednoznaczne, niemożliwe są do jednorazowego i ostatecznego odczytania, z czasem bowiem ujawniają swoją głębię. Jak pisze Kolker: *Filmy Roega są wspaniałym organizmem, który pojawia się gotów w każdym momencie dać początek narodzinom głębokich idei i znaczeń*<sup>31</sup>. Są one pełne odniesień do rozmaitych mitologii, symboliki kolorów, rytuałów, a także niejednoznaczności i ambiwalencji w warstwie obrazu, czego przykładem jest chociażby owo wspomniane wcześniej punctum – nadmierne skupienie się na znaczącym detalu w kontekście naocznego studium. Wszystko to wpływa na trudność w analizowaniu filmów Roega. Na koniec warto raz jeszcze odwołać się do słów Barthesa: (...) *żadnej konstrukcji tekstu – wszystko znaczy bez przerwy i wiele razy, ale bez odwołania do wielkiej, finalnej całości, do ostatecznej struktury. Stąd pomysł i – by tak rzec – konieczność analizy postępującej, opartej na konkretnym tekście. (...) Komentować to rozgwieżdżać tekst, a nie czynić zeń skupisko*<sup>32</sup>.

ANNA TASZYCKA

- <sup>1</sup> Dokładniej na ten temat pisze Ewa Mazierska: E. Mazierska, *Nicolas Roeg*, „Iluzjon” 1991, nr 3-4.
- <sup>2</sup> M. Eliade, *Wprowadzenie do problemu inicjacji*, tłum. K. Kocjan, „Pismo literacko-artystyczne” 1988, nr 5, s. 64.
- <sup>3</sup> Wszystkie cytowane dialogi pochodzą ze ścieżek dźwiękowych filmów emitowanych w TVP w polskich wersjach językowych.
- <sup>4</sup> T. W. Johnson, *Walkabout*, w: *Magill's Survey of Cinema. English Language Films*, red. F. Magill, New Jersey 1981.
- <sup>5</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- <sup>6</sup> W. Blake, *Wieczna Ewangelia*, tłum. M. Fostowicz, Z. Krukowski, Wrocław 1998.
- <sup>7</sup> M. Eliade, dz. cyt.
- <sup>8</sup> G. Gow, *Identity*, „Films & Filming”, January 1972, nr 4.
- <sup>9</sup> Mówił o tym Nicolas Roeg w wywiadzie przeprowadzonym przez Penelope Houston i Toma Milne'a, *Don't look back*, „Sight & Sound”, Winter 1973/1974, nr 7.
- <sup>10</sup> G. Gow, dz. cyt.
- <sup>11</sup> M. Eliade, dz. cyt.
- <sup>12</sup> J. Lanza, *Fragile Geometry. The Films, Philosophy and Misadventures of Nicolas Roeg*, New York 1989, s. 42.
- <sup>13</sup> O. S. Rachleff, *Okultyzm w sztuce*, tłum. J. Korpanty, I. Liberek, Warszawa 1993, s. 50-51.
- <sup>14</sup> A. Pitrus, *Kiedy będę miał pięć lat*, „Konkurs” 1991, nr 4-5.
- <sup>15</sup> P. Houston, T. Milne, dz. cyt.
- <sup>16</sup> Tamże.
- <sup>17</sup> W. Schulz, *Problem śmierci*, „Pismo literacko-artystyczne” 1987, nr 4, s. 83-85.
- <sup>18</sup> R. P. Kolker, *The open texts of Nicolas Roeg*, „Sight & Sound”, Spring 1977, nr 2.
- <sup>19</sup> Cyt. za: M. Fostowicz (opr.), *Glosariusz*, w: W. Blake, dz. cyt., s. 129.
- <sup>20</sup> R. P. Kolker, dz. cyt.
- <sup>21</sup> L. Donaldson, *Don't look now*, w: *Magill's Survey of Cinema. English Language Films*, dz. cyt.
- <sup>22</sup> H. Kennedy, *The Illusions of Nicolas Roeg*, w: *American Film*, vol. V/4. Jan.-Feb. 1980 (cyt. za: E. Mazierska, dz. cyt.).
- <sup>23</sup> E. Mazierska, dz. cyt., s. 3.
- <sup>24</sup> A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 136-141.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> E. Mazierska, dz. cyt., s. 5.
- <sup>28</sup> R. P. Kolker, dz. cyt.
- <sup>29</sup> R. Barthes, *S/Z*, tłum. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999, s. 40.
- <sup>30</sup> Cyt. za: T. Milne, *The man who fell to Earth*, „Sight & Sound”, Summer 1976, nr 3.
- <sup>31</sup> R. P. Kolker, dz. cyt., s. 82.
- <sup>32</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 46-47.